

# Czy tworzenie filmu to tajemnica?

## Spotkanie z Agnieszką Holland

o konstruowaniu opowieści filmowej  
opowiada Agnieszka Holland  
pytania zadają licealiści i studenci  
rozmowę prowadzi Magdalena Tabernacka

Redakcja: Magdalena Tabernacka  
Transkrypcja tekstu: Anna Knauber



**Czy tworzenie filmu  
to tajemnica?**



# Czy tworzenie filmu to tajemnica?

## Spotkanie z Agnieszka Holland

o konstruowaniu opowieści filmowej  
opowiada Agnieszka Holland  
pytania zadają licealiści i studenci  
rozmowę prowadzi Magdalena Tabernacka

Redakcja: Magdalena Tabernacka  
Transkrypcja tekstu: Anna Knauber

Wrocław 2022

Redakcja i edycja grafik: Magdalena Tabernacka  
Transkrypcja tekstu z nośnika audio: Anna Knauber  
Projekt okładki, układu typograficznego i łamanie: Bartłomiej Siedlarz

© Copyright by Magdalena Tabernacka, Agnieszka Holland, Anna Knauber

Wydanie publikacji w wersji elektronicznej zostało sfinansowane przez Parlament Europejski  
w ramach projektu GANESA COMM/SubV/2020/E/0053

ISBN 978-83-65653-66-6 (online)

ISBN 978-83-65653-67-3 (druk)



Wydawnictwo Ebooki.com.pl  
e-mail: [biuro@ebooki.com.pl](mailto:biuro@ebooki.com.pl)  
www: <http://www.ebooki.com.pl>



## Miejsce, czas i powód rozmowy

Poza tym, że spotkanie z panią Agnieszką Holland było spełnieniem (jak się długo jeszcze przed nim wydawało — nieosiągalnych) marzeń, było też po prostu merytorycznie uzasadnione. Agnieszka Holland jest w jedną z tych niewielu osób ważnych dla polskiej kultury, których umiejętność kodowania i dekodowania znaczeń historii (w liczbie mnogiej i pojedynczej) jest dla nas bezcenna. Bez jej filmów bylibyśmy głupszy i także mniej wrażliwi społecznie. A ponieważ bardzo nam — twórcom koncepcji projektu GANESA: *Mediacje i dialog w Unii Europejskiej prowadzące do trwałego i sprawiedliwego społecznego porozumienia osiąganego w warunkach rzetelnej i wiarygodnej informacji* zależało, by jego młodzi uczestnicy dowiedzieli się jak najwięcej i uczyli od najlepszych specjalistów, poprosiliśmy panią Agnieszkę Holland, by w bezpośredniej-pośredniej (bo przez internetowe łącze z powodu pandemii) rozmowie, opowiedziała o tym co, dla osób biorących w tym spotkaniu było tajemnicą — o tym jak robi się filmy. Mam nadzieję, że ta rozmowa będzie służyła nie tylko tym, którzy w niej bezpośrednio uczestniczyli. Może pomoże wybrać własną drogę tym osobom, które chciałyby opowiadać innym historie.

Spotkanie odbyło się na Wydziale Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, w sali Unii Europejskiej (co ma swoją wymowę symboliczną) w dniu 14 stycznia 2022 r. Pani Agnieszka Holland łączyła się z Bretanii, a my byliśmy osobiście.

Publikujemy prawie dosłowny zapis spotkania, wzbogacony tam, gdzie to było możliwe, zdjęciami i znakami oddającymi pogodną atmosferę, w której nam ono upłynęło. Konieczne było wprowadzenie nieznacznych skrótów i korekt redakcyjnych, ale celowym zabiegiem, było pozostawienie wrażenia języka „mówionego”, dlatego między innymi, że przez dwa lata trwania GANESY wszyscy wspólnie uczyliśmy się prowadzenia konstruktywnego dialogu — tego międzypokoleniowego i międzykulturowego. Nie chodziło jedynie o to, by uczyć się przełamywać bariery naszych etnocentryzmów, chodziło o to by je wzbogacić i mam nadzieję, że dzięki tej rozmowie udało się to także.

Pytania zadają:

Dalia — Dalia Kuchta

Franek — Franciszek Miś

Gosia — Małgorzata Łoboda

Jula — Julia Piotrowska

Jagoda — Jagoda Kowal

Kacper — Kacper Iwanowski

Klara — Klara Morawiecka

Maja — Maja Haładus

Mikołaj — Mikołaj Szuszkiewicz

Maciek — Maciej Tabernacki

Nina — Nina Lipska

Zosia — Zofia Prostack

Zuza — Zuzanna Piwko



# Rozmowa





**Magdalena Tabernacka:** Bardzo dziękuję pani Agnieszce Holland za to, że zgodziła się spotkać z nami. Młodzi ludzie, którzy są tutaj dzisiaj, przygotowują się do roli twórców filmowych — na razie na niewielką skalę. W swoich etiudach będą tłumaczyli swoim językiem i w sposób trafiający, jak mamy nadzieję, do ich rówieśników, sprawy związane z pewnymi elementami naszej rzeczywistości, które były przedmiotem badań w projekcie GANESA, w którym wspólnie uczestniczą. Dlatego jesteśmy ogromnie wdzięczni, że znalazła Pani dla nas czas, tym bardziej, że jest Pani jedną z niewielu osób, które zrozumienie naszej rzeczywistości „od samych korzeni” potrafią przełożyć na język filmu, przez co sprawy, którymi się Pani zajmuje w swojej twórczości stają się zrozumiałe i ważne, także dla tych, którzy wcześniej ich nie dostrzegali.

Filarem GANESY jest troska o Europę i jej losy oraz zrozumienie faktu, że obecny kształt Europy jest tym co trzeba chronić, np. przez umiejętność prowadzenia dialogu w warunkach odmienności kulturowej. Jeżeli chodzi o ochronę Europy, mam na myśli głównie jej wartości, bo jak to zauważył Ludwik Stomma w Europie mamy pewną wspólną tożsamość i świat wartości — spoiwo, które łączy Europejczyków; czyli triumf myśli humanistycznej i poszanowania praw człowieka oraz szacunek dla różnorodności<sup>1</sup>.

Czy można więc mówić o twórczości filmowej z punktu widzenia Europy i Europejczyków? Jak powinniśmy konstruować opowieść filmową, by udało się pokazać tę europejskość, tak jak udaje się to Pani w filmach?

**Agnieszka Holland:** Kiedy mówimy o Europie, to jedną z takich cech, która łączy europejską wrażliwość, europejski stosunek do opowieści, są pewne klasyczne reguły opowiadania, które znajdziecie we wszystkich praktycznie podręcznikach scenariuszopisarstwa amerykańskich. Jest wiele takich podręczników. W Polsce został napisany jeden czy dwa; właściwie skopiowanych z tych amerykańskich podręczników. Postulowany jest tam pewien sposób konstruowania opowieści — prowadzenia jej przebiegu w taki sposób, żeby utrzymać uwagę widza, żeby pobudzać od nowa jego zainteresowanie, żeby doprowadzić do pewnego szczytu emocjonalnego i żeby potem rozładować to w sposób, który daje czytelnikowi czy widzowi satysfakcję. Ten sposób konstruowania opowieści się właściwie powtarza. Te zasady są sztywne.

---

<sup>1</sup> L. Stomma, *Kształt Europy*, Polityka nr 20 (3210, 15.) 5-21.05.2019.



Mnie się zawsze wydawało, że opowiadając powinniśmy łamać pewne zasady, że bardzo ważna jest pewna nieprzewidywalność sposobu opowiadania, ale kiedy analizowałam kilkukrotnie moje scenariusze czy moje filmy już jakiś czas po ich zrobieniu, orientowałam się,

że intuicyjnie niemal, trzymam się tych reguł, tych trzech aktów, tych punktów zwrotnych, tej katastrofy i tej katharsis. I jeżeli to zobaczymy, jeżeli zanalizujemy większość filmów europejskich czy amerykańskich, przede wszystkim amerykańskich, bo przede wszystkim one właśnie mają ten sformatowany sposób opowiadania, to zobaczymy, że w gruncie rzeczy wszystko opiera się na Poetyce Arystotelesa. To znaczy to, co jest zawarte w tych podręcznikach scenariuszopisarstwa, które możecie przeczytać — bo to nie zaszkodzi na pewno — jest w pewnym sensie zawarte w Poetyce Arystotelesa i że odwzorowujemy pewien..., pewien taki schemat czy raczej pewien model, czy taki pattern sposobu opowiadania i sposobu odbierania opowieści i że to się ciągnie właściwie od tragedii czy komedii, przede wszystkim tragedii greckiej. Więc gdzieś tam, ta antyczna i judeochrześcijańska tradycja Europy jest widoczna dzisiaj w najbardziej współczesnych filmach czy serialach również, bo seriale..., seriale, które są w tej chwili taką najbardziej atrakcyjną formą audiowizualnej narracji, w każdym odcinku niemal odwzorowują ten schemat. I w serialach jest to jeszcze bardziej widoczne, ponieważ one muszą być tak skonstruowane, musi być tak, że na końcu każdego odcinka pozostawiamy widza z potrzebą, żeby obejrzał następny, więc to takie jakby zawieszenie, czy to katharsis nie może być spełnione zupełnie. Właściwie przerywamy opowieść w momencie katastrofy. I w następnym odcinku budujemy niemalże od początku podobny schemat narracyjny. Mówię tak teoretycznie, natomiast — jak powiedziałam- można to wszystko sobie odłożyć na bok albo wyrzucić do kosza, albo nawet nie brać pod uwagę, kiedy się pisze scenariusz czy kreci film. To gdzieś i tak zostaje wpisane w nasze DNA, a kiedy udaje się w sposób satysfakcjonujący zanarchizować te zasady, co działa się w kinie europejskim i światowym w niektórych okresach, kiedy nagle silną rolę zaczęło odgrywać takie bardzo indywidualne czy osobiste opowiadanie filmowe, czy właśnie jakieś takie nowatorstwo, które, wydawało się, nie może być przyjęte przez widza, ale jednak go uwiodło, to widzimy, że jest to możliwe, ale zwykle potem ta rzeka wraca do tego swojego koryta; i znowu znajdujemy się gdzieś tam, w tej Arystotelesowskiej Poetyce. Tak to mniej więcej wygląda.

Dla mnie taka bezpośrednia motywacja, żeby opowiedzieć coś przy pomocy filmu jest naprawdę bardzo osobista i bardzo intuicyjna. Kiedy pisałam sama scenariusze, wyłącznie moje scenariusze, czy pisane z kimś, ale inicjowane przeze mnie na początku mojej drogi filmowej, to po prostu ta inspiracja przychodziła zwykle z zewnątrz, z jakiejś rzeczywistości, z jakiegoś faktu, z jakiegoś spotkania. Rzadko z literatury — wtedy.

Literaturą była inspirowana *Gorączka*. Miałam wrażenie — po prostu — że to jest coś, co muszę opowiedzieć. Co niejako staje się takim jakby ciężarem, ciążą niemal; i trudno mi było nawet zracjonalizować, dlaczego akurat ten film chcę zrobić, a nie inny — to wypływało z jakiegoś całokształtu mojego oglądu świata i siebie w tym danym momencie, ale też z nadziei, że to, co mnie w tej chwili tak obchodzi, będzie obchodzić też moich współczesnych, że dotrze do widowni. I a posteriori oczywiście mogłabym być (bo dziennikarze zwykle pytają, dlaczego Pani zrobiła ten temat, czy dlaczego właśnie ten film w tym momencie i tak dalej), więc a posteriori mogłabym sobie zawsze skonstruować wytłumaczenie: dlaczego właśnie to; dlaczego właśnie teraz; dlaczego to było ważne; dlaczego to opowiedziałam, w taki sposób jak to opowiedziałam. Ale kiedy to robię (kręcę film), to odrzucam takie racjonalizacje. Wydają mi się one wręcz..., wręcz niebezpieczne dla jakiejś takiej autentyczności tego procesu. Wydaje mi się, że w tym momencie, im mniej wiem o tym dlaczego, tym bardziej się zbliżam do jakiejś takiej formy unikalnej szczerości. Więc tak to mniej więcej wygląda. Nie wiem, czy odpowiedziałam na to pytanie, bo ono jest bardzo, bardzo szerokie. I ten proces — tworzenia opowieści filmowej, jest z jednej strony intuicyjny. Bardziej lub mniej — zależy to od twórcy, a z drugiej strony, jest niejako prekonfigurowany przez pewne tradycje, pewne takie modele narracyjne, i pewną potrzebę recepcji. Pewne modele recepcji są ukształtowane kulturowo. Amerykanie przejęli to absolutnie i skodyfikowali i usztywnili. I tak właśnie anglosaska narracja filmowa różni się od tej europejskiej, francuskiej na przykład, czy włoskiej, że jest znacznie bardziej sztywna i sformatowana, ale również we francuskich czy włoskich filmach, kiedy rozbierzemy to na części pierwsze, to widzimy, że ten sam schemat narracyjny, konstrukcyjny się powtarza.

## Pytania przyszłych filmowców



**Dalia:** Z tego, co zrozumiałam, to Pani bardzo intuicyjnie. Tak? Niż po wielu namysleniach...

**A. H.:** No nie..., ja się zastanawiam oczywiście (☺). To nie jest tak, że nie myślę (☺). Ale troszeczkę jest tak, że... intuicja się uruchamia w paru momentach jako taki główny czynnik. Kiedy decyduję się opowiedzieć jakąś historię, mogę to zracjonalizować, ale ta racjonalizacja nie wyczerpuje tych głębszych powodów i w momencie, kiedy konstruuje to i wtedy staram się dać sobie większą wolność, chociaż wiem, że tak czy owak zmieszczę się w tych zasadach arystotelesowskich, o których mówiłam. Właściwie prawie wszyscy, którzy opowiadamy historie: czy sztuki teatralne, czy spektakle teatralne, czy opowieści filmowe, gdzieś tam powtarzamy ten schemat. On jest w nas, Europejczykach i tych, którzy budują swoją kulturę na kulturze europejskiej, jak Amerykanie na przykład. On jest w nas gdzieś zawarty, jest częścią naszego DNA. Kiedy pani profesor mówiła, cytując Ludwika Stommę, o tym, że Europa jest pewnego

rodzaju ideą, to ja bym powiedziała, że ona jest również pewnym sposobem, pewną formą komunikowania się, którą widzimy w europejskich religiach czy w europejskim sposobie opowiadania historii.

**M. T.:** Ja mam takie techniczne — zupełnie techniczne pytanie: oni będą nagrywali swoje etiudy, dobierając sobie zespoły. Myślę, że czasami to jest bardziej z klucza, że tak powiem, towarzyskiego i różne rzeczy tutaj mogą się przytrafić, ale czy mogłaby Pani podzielić się z nami swoimi doświadczeniami dotyczącymi może nie tyle konfliktów na planie, co tego, czy zdarza się czasami tak, że wizja scenarzysty albo wizja Pani jako reżysera mogłaby bardzo ulec zmianie pod wpływem tego, na co uparła się inna osoba? Czy też jest to bardziej proces temperowania cudzego punktu widzenia, czy na przykład jednak to jest troszeczkę na takiej zasadzie, że reżyser ma pewną wizję i wszyscy powinni się jej trzymać? Powiem, co mnie do tego zainspirowało. W tzw. „filmie po filmie” — ukazującym techniczną stronę kręcenia *Przed wschodem słońca* Davida Linklatera, Julie Delpy z Ethanem Hawke’em opowiadali o tym, jak to próbowali grać jako naturszczycy i jak to bardzo źle wyszło. Nasi filmowcy będą naturszczycami, bo jeszcze nigdy nie grali, ale może w tym też będzie ich siła.

**A. H.:** Jeśli dobrze zrozumiałam pytanie, to było, na ile korelacja ze współpracownikami może zmienić mój koncept, tak?

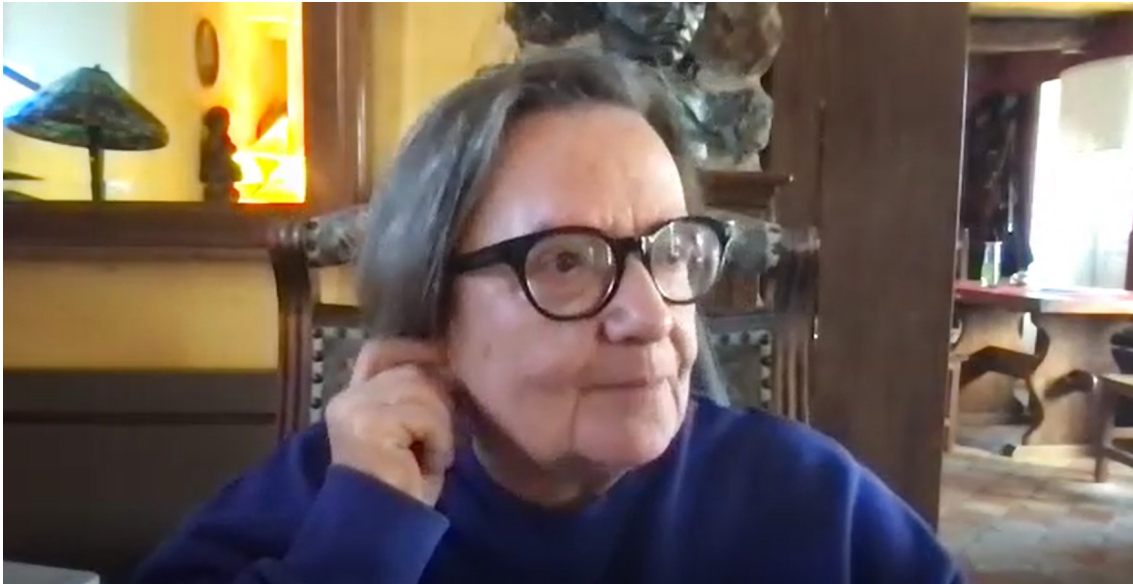
**M. T.:** Tak, tak.

**A. H.:** Są różne czynniki przesądzające o tym, jak się robi film zawodowy. Dzisiaj — to zanim się zacznie pracować z ekipą, to ma się już producentów, dystrybutorów, finansistów. Wy tego nie macie, na szczęście 😊, tak że jesteście w sytuacji kina całkowicie niezależnego i korzystacie z tego póki czas, bo gdyby ktoś z Was został zawodowym filmowcem, to to się już potem w tym profesjonalnym życiu, tak do końca nie powtórzy. No i oczywiście na przykład, jeżeli się robi film dla dużego studia amerykańskiego albo jeśli się nawet kręci dla średniego producenta polskiego albo dla Netfixa, to już od początku na poziomie scenariusza, wyboru ekipy, wyboru aktorów są różnego rodzaju presje. I moim obowiązkiem jest wejść w dialog, zrozumieć powody niektórych decyzji, ale jednocześnie bronić mojej wizji. Jest to



dość skomplikowane i zależy dużo od — myślę — siły przekonywania, siły charakteru, uporu, ale też otwartości. To nie jest tak, że ci, którzy mówią, jak powinnam pokierować swoim scenariuszem czy swoją obsadą, zawsze nie mają racji. Powiedzmy, że siedemdziesiąt procent ich uwag to są takie uwagi asekuranckie, ale powiedzmy, że trzydzieści procent uwag jest trafnych. Chodzi o to, żeby próbować się obronić przed tymi, które są asekuranckie i które wynikają z pewnego takiego lęku instytucji, korporacji, a zaakceptować te, które faktycznie poszerzają możliwość dotarcia do widza i czy lepszego wyartykułowania tego, co się chce powiedzieć. Ale jeżeli odłożymy to i przejdziemy do ekipy, to ekipa składa się z najbliższych współpracowników twórczych, takich jak operator, scenograf, kostiumograf, montażysta itd., całej ekipy — takiej technicznej, która na ogół nie wypowiada się na temat słuszności czy niesłuszności jakiejś decyzji, no i aktorów, którzy są czymś zupełnie specyficznym, ponieważ poprzez nich się opowiada tę historię. Poprzez kamerę i poprzez aktorów. Reżyser jest gdzieś w tle, jest niewidoczny i właściwie, jakby tak popatrzeć, to nie bardzo wiadomo, co on tam robi na tym planie. Bo na dzisiejszym planie (kiedyś nie było monitorów) teraz jest monitor. Zazwyczaj ten monitor jest gdzieś z boku. Siedzi się przy tym monitorze, ogląda się coś, co się dzieje na planie i, jak przyjdzie ktoś z zewnątrz i patrzy na to, to właściwie nie wie, gdzie jest reżyser.

Pamiętam, jak kręciłam *Pokot* i Olga Tokarczuk przyjechała na plan pierwszego dnia zdjęciowego. Pierwszy raz była wtedy na planie filmowym. Przedtem była w teatrze, kiedy próbowano czy wystawiano adaptacje jej powieści. No i wyobrażała sobie, że w filmie to jest mniej więcej coś takiego, że stoi kamera, ja stoję przy kamerze i aktorzy grają, to się nakręca i już. Tymczasem to był pierwszy dzień zdjęciowy i zwykle pierwszego dnia zdjęciowego razem z operatorem szukamy odpowiedniego stylu opowiadania. Oczywiście coś o tym wiemy, już czasem to mamy rozrysowane. Mamy dużo dokumentacji; dużo zdjęciowej czy innej inspiracji. No ale przychodzi ten moment prawdy, kiedy są aktorzy i jest ta przestrzeń, którą filmujemy, jest kamera i trzeba się zdecydować, czy to opowiadamy statycznie czy niestaticznie. Na przykład przy filmie *Szarlatan*, nie wiem, czyście widzieli, myśmy na początku z operatorem założyli, że to będzie bardzo dynamicznie opowiadane kamerą i kiedy zrobiliśmy próbę już na planie z aktorami i próbowaliśmy tę kamerę jakoś uruchomić, ona stawiała dęba jak koń. Po prostu nie chciała się ruszać i po paru takich próbach zrozumieliśmy, że nasz concept się nie sprawdza, że musimy to opowiadać bardziej statycznie i klasycznie, przynajmniej tę



część współczesną. W wypadku *Pokotu* szukaliśmy właśnie tego stylu i krótką w sumie scenę robiliśmy w wielu wariantach, z różnych punktów widzenia, w wielu ujęciach, żeby sprawdzić, co wyjdzie potem najlepiej. więc wieczorem to zmontowałam i już potem wiedzieliśmy mniej więcej, w jaką stronę będziemy iść. Natomiast dla Olgi to było jakieś dziwne, zupełnie nie rozumiała, dlaczego to trwa tak długo. „Gdzie ty, Agnieszko, jesteś? W ogóle Cię tam nie widzę — na tym planie”. Była szalenie poruszona i jakaś taka skonfundowana tym, jak to wygląda. Tak, że nawet umówiliśmy się z ekipą, bo ona miała wrócić po tygodniu na plan, że będziemy udawali, że kręcimy ciągle tę scenę (bo byliśmy ciągle w tej samej dekoracji), ale ona przyjechała dzień wcześniej i nasz dowcip się nie udał.

Ale w każdym razie... Po co to opowiadam? Opowiadam po to, żeby (pokazać) ten proces, przynajmniej w moim przypadku, taki jest. Bo są reżyserzy, którzy mają wszystko rozrysowane i mają dokładne storyboardsy i każdy ruch kamery mają przewidziany do przodu, ale ja, jako ktoś, kto bardziej wierzy w rzeczywistość i w intuicję jednocześnie, na planie



zmieniam koncept, jeżeli czuję, że przychodzi jakiś nowy impuls, jakaś nowa inspiracja, jakaś nowa rzeczywistość, która mi pokazuje, że tak jest lepiej. Dużo z tego wychodzi od aktorów — bardzo dużo. Dużo z tego wychodzi też od operatora czy szwenkiera tak zwanego, czyli operatora kamery, też od scenografa, który mi nagle proponuje coś, jakąś inną aranżację przestrzeni niż żeśmy się umawiali i mówi: Wydaje mi się, że to byłoby ciekawe. I ja patrzę i widzę, tak, rzeczywiście, to zmienia zupełnie inscenizację. A zmiana inscenizacji pociąga za sobą zmianę sposobu filmowania.

**M. T.:** Jeżeli mogę się wtrącić, to trochę przypomina prowadzenie wojny za pomocą dronów. Nie wygląda to, jak pole bitwy z *Czerech pancernych*, tylko w pokoju, czasem wiele kilometrów od pola akcji, siedzą panowie, popijając kawę.

**A. H.:** To nie jest zupełnie tak, bo ja jednak jestem w tym pokoju obok, ale jak tylko kończy się ujęcie, to biegnę na plan, przestawiam, gadam z aktorami itd., także to nie jest to tak, że się to dzieje zdalnie. Raz mi się to się zdarzyło, jak zachorowałam na zapalenie płuc, w trakcie zdjęć. Nie mogliśmy tego przerwać i leżałam z monitorem, który został doprowadzony przy pomocy kabla; to było w wysokich górach zresztą, w Utah. I wtedy rzeczywiście reżyserowałam, że tak powiem, zdalnie, ale generalnie rzecz biorąc, dla aktorów jest ważne i dla ekipy jest ważne, żeby ten reżyser był jednak jak najbardziej obecny. I dla mnie też to jest ważne.

Bardzo lubię mieć bezpośredni kontakt z aktorami. Jest ważne, że oni czują, że jest jakiś rodzaj takiej więzi między nami.

Ale odpowiadając jeszcze na to pierwsze Pani pytanie: Generalnie rzecz biorąc, ja myślę, że to nie jest tak, że ja zmieniam pod wpływem jakiś nacisków ze strony ekipy pierwotny koncept, ale że ten koncept ewoluje również poprzez spotkania i opinie innych. I to jest oczywiście ważne, żeby nie zmieniać — ja jestem dość arbitralna i dość taka apodyktyczna czasem, z czym staram się walczyć; na planie to jednak jest czasem konieczne, bo też ten proces nie może trwać za długo. Mamy bardzo mało czasu. Czas filmowy, czas zdjęć, w tej chwili, jest czasem szalenie cennym i trzeba go oszczędzać. Trzeba decyzje podejmować szybko, ale dobrze jest być otwartym, bo po prostu ci współpracownicy, a dobieram sobie takich, którzy są według mnie najlepsi, mogą mi dać coś dodatkowego, czego nie byłam w stanie sama wymyślić czy przewidzieć.



**Maciek:** Chciałbym zadać pytanie dotyczące Pani doświadczeń w kręceniu filmów w Polsce Ludowej i jak to się różniło od teraźniejszych okoliczności. Czy są jakieś różnice, jeżeli chodzi o swobodę przekazywania treści? Wiem, że była cenzura, ale czy zgadzano się na rzeczy, na jakie teraz nie ma zgody, gdyż nie ma aż tak dużych szans na przyniesienie zysków dla wytwórni?

**A. H.:** Cenzura w państwach komunistycznych, którą przerabiałam oczywiście, była bardzo różna w zależności od momentu i od kraju. Cenzura w Polsce w latach siedemdziesiątych, kiedy ja robiłam filmy, była stosunkowo umiarkowana i dotyczyła tak naprawdę tylko kilku takich gorących politycznych tematów. Nie można było kwestionować kierowniczej roli partii komunistycznej, nie można było kwestionować roli Związku Radzieckiego i jego przywództwa. No i jeśli chodzi o historię, to pewne tematy były tabu — były zakazane. Nie można było mówić o Katyniu na przykład. Tak, że ta cenzura istniała i była silna i w pewnym sensie myśmy się uczyli ją obchodzić. Czasem..., czasem jak gdyby rzucano, jakiś taki ochłap cenzurze, na który ona się rzucała, wprowadzając właśnie jakiś niecenzuralny element do scenariusza czy filmu. I wtedy ci cenzorzy rzucali się na to i jakoś nie widzieli, że obok są też rzeczy, które są też niecenzuralne, ale nie tak oczywiste. To była taka strategia, którą żeśmy z upodobaniem, i z sukcesem pewnym, stosowali. Drugą metodą była komplikacja takich figur stylistycznych. Nie opowiadało się wprost. Były symbole, metafory, pars pro toto i tak dalej. Pewne takie, dość skomplikowane



w sumie, zabiegi narracyjno-stylistyczne, które widownia, o wiele inteligentniejsza niż widownia dzisiaj, która obecnie wszystko bierze strasznie literalnie, umiała czytać i rozumiała znacznie lepiej. W związku w tym mogliśmy komunikować się na takim wyższym poziomie komunikacji. I w sumie, muszę powiedzieć, że w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, kiedy żeśmy, jak gdyby, jako środowisko filmowe: Wajda, Zanussi, Kieślowski itd. poszerzali te szczeliny i mówili coraz więcej i coraz dobitniej również o współczesności i ta cenzura z kolei, którą spotkałam na zachodzie Europy, kiedy zaczęłam tam robić filmy, a szczególnie w Stanach Zjednoczonych, w pewnym sensie wydawała mi się znacznie bardziej opresyjna. No, w każdym razie, cenzura na Zachodzie jest, w pewnym sensie, wszechogarniająca, bardziej niż była w tej komunistycznej Polsce, bo dotyczy sposobu opowiadania, dotyczy wyboru pracowników i przede wszystkim wyboru aktorów. Zwykle producenci mają jakieś problemy z zakończeniem. Pierwszy montaż

jest zawsze bardzo trudną konfrontacją z tymi finansistami, potem muzyki się czepiają zwykle bardzo. Więc w sumie, wam powiem, że jakby takie poczucie swobody twórczej za tej komuny było większe, a z tymi politycznymi problemami nauczyliśmy się jakoś żyć. Ale w tym samym czasie w Czechosłowacji, gdzie reżim był znacznie gorszy, nie można było nic zrobić praktycznie. Nic wolnego tam nie mogło przejść i była również cenzura personalna. To znaczy te osoby, które nie były dobrze widziane przez komunistyczne władze, w ogóle nie miały szansy, żeby móc pracować, więc są różne formy cenzury. Natomiast to, co się dzieje w Polsce teraz, to jest powrót do PRL-u, ale w tej jego gorszej wersji. Dlatego, że przedtem jednak ci decydenci w tym okresie schyłkowym PRL-u mieli takie poczucie dyskomfortu. Oni właściwie chcieliby być lepsi i jakby cenzurowali, ale bez radości. Palili, ale się nie zaciągali, więc można było znacznie więcej przeprowadzić, a tutaj widzę jakąś taką determinację. Zresztą wy to odczujecie jako uczniowie na własnej skórze, bo wczoraj przeszło Lex Czarnek, które, jeżeli będzie konsekwentnie realizowane, to ustawi polską szkołę w gorszej sytuacji, niż była szkoła za komuny. To znaczy, będzie tam znacznie mniej wolności.





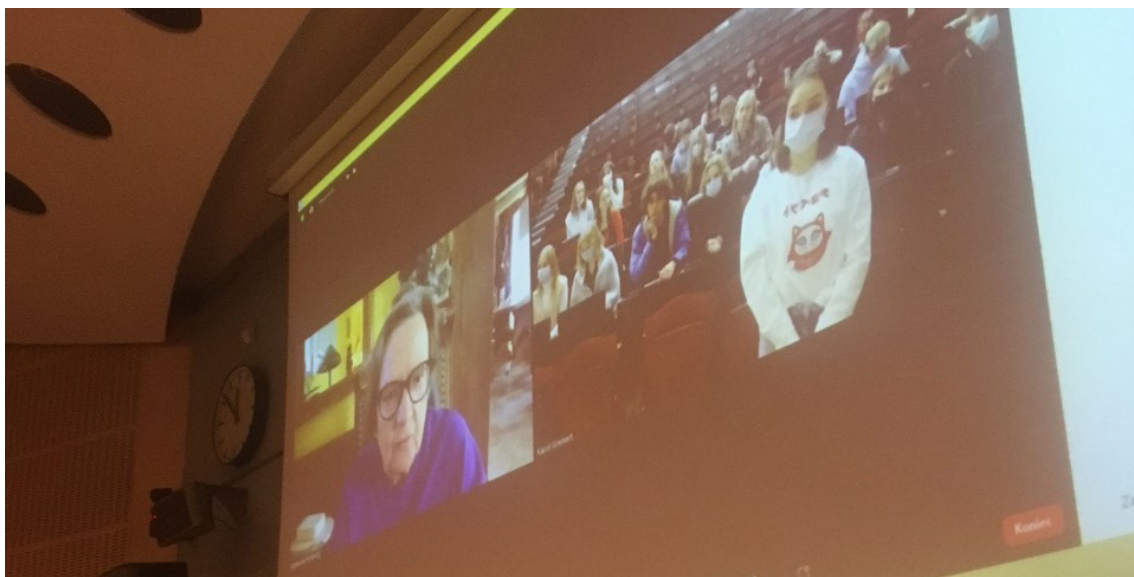
**Kacper:** Ja chciałem zadać pytanie na temat cenzury i na temat uczuć innych osób. W jakim stopniu powinniśmy opierać naszą twórczość, nasz film, na tym, co może odczuć inna osoba albo na przewidywaniu tego, jakie emocje może wywołać to w innych ludziach? Czy powinniśmy się przejmować tym, że na przykład dana scena albo dany akt może kogoś zranić, czy powinniśmy po prostu naszą twórczość oddać w filmie?

**A. H.:** Ja myślę, szczerze mówiąc, że film, który nie zawsze jest sztuką, ale bywa sztuką i należy do tej domeny, to jest taka przestrzeń wolności. Wydaje mi się, że spodziewanie się że sztuka będzie grzeczna i że będzie uwzględniać wszystkie leki i wrażliwości i że nie będzie łamać tabu, że nie będzie przekraczać granic, to jest pozbawienie jej jednej z takich podstawowych funkcji; właśnie tej, żeby poszerzać naszą percepcję, żeby stymulować naszą wrażliwość, żeby zadawać pytania, których w normalnym życiu nie mamy odwagi zadawać, więc ja bym była za radykalną sztuką. I to czegoś takiego jak... obraza uczuć religijnych na przykład, w ogóle, jak gdyby, nie biorę tego pod uwagę. Tym bardziej, że sztuka jest czymś takim, co nie wchodzi z butami do waszego łóżka. Można dokonać wyboru, czy się to ogląda czy się to czyta. Nie ma przymusu.



Nie ma czegoś takiego, że to leci bez przerwy ze wszystkich komunikatorów i zmusza Was do obcowania z tym. Dla mnie bardzo ważna jest komunikacja z widzem, więc uwzględniam też to, że pewnych rzeczy widz może na przykład nie zrozumieć kompletnie i zerwać kontakt z moją narracją, no i staram się, żeby to nie nastąpiło. Staram się być komunikatywna i staram się być jakoś narracyjnie atrakcyjna. To znaczy, żeby utrzymać tą taką dość krótką uwagę widza. Natomiast nie myślę o tym, że mogłabym go zbulwersować. To znaczy, oczywiście ja o tym nie myślę. Myślę o tym dystrybutorzy, producenci i myślę o tym finansiści głównie. Tak że taka powszechność platform strimingowych powoduje, że bardzo trudno jest zrobić coś kontrowersyjnego, ponieważ oni się boją konfliktu, boją się kontrowersji. Najłatwiej przechodzi taki middle, taki środek, który nikogo za bardzo nie oburzy i nikogo za bardzo nie wytrąci z takiego pewnego jak gdyby wygodnego oglądania. Ale ważne jest oczywiście, jeżeli — jak pan powiedział — to żeby kogoś nie dotknęło, unika się ad personam jakichś rzeczy. To znaczy, nie atakuję w moim filmie jakiejś prywatnej osoby, nie próbuję obrazić jej. To się dzieje czasem w przypadku dokumentów. I pamiętam, że mój przyjaciel Krzysztof Kieślowski, który zaczynał od dokumentu i robił bardzo ciekawe dokumenty, i bardzo różne były formy. Bardzo. Wam polecam oglądanie tego. Ja niedawno, ponieważ gościli mnie Ukraińcy, którzy zrobili festiwal jego filmów, prosili mnie, żebym wybrała takie trzy bloki jego dokumentów, więc obejrzałam po wielu latach wszystko i to jest fascynujące, te filmy. I świetnie się je ogląda. Ale zrobił taki dokument, który był bardzo popularny; nazywał się *Z punktu widzenia nocnego portiera* i pokazał tam prawdziwego faceta, który jest takim jak gdyby faszolem. Jest w ORMO, w takiej jednostce ochotniczej mundurowej, jest strażnikiem, ma psa, którego by najchętniej szczuł na wszystkich i jest w ogóle z siebie szalenie zadowolony. Mówi „moje hobby to kontrol”. No i w sumie był pokazany w sposób śmieszny. I straszny jednocześnie. I to było bardzo, bardzo trafne jako jakiś portret, ale w sumie to dotyczyło jakiegoś konkretnego człowieka i Krzysztof zdał sobie sprawę z tego, że może tego człowieka bardzo zranić, że może zadecydować o jego życiu, o tym, jak będzie odbierany w swoim otoczeniu rodzinnym czy innym, i że może mu zrobić krzywdę i postanowił już nie robić dokumentów. Postanowił to, co ma do opowiedzenia, opowiedzieć przy pomocy fikcji, nad którą panuje i która nikogo osobiście nie obraża.

No więc tak, generalnie uważam, że można mówić o wszystkim, jak to dotyczy fikcji. Natomiast, jak to dotyczy konkretnych ludzi, to trzeba bardziej, bardziej myśleć nad tym, żeby ich nie skrzywdzić.



**Nina:** Dzień dobry, mam na imię Nina i mam takie pytanie: czy jest jakiś film nakręcony przez Panią, który by nam Pani szczególnie poleciła do obejrzenia, mając na uwadze obecną sytuację polityczną na świecie i w naszym kraju. Jak myślałam o tym pytaniu, pierwszy film, który wpadł mi do głowy, to był *Obywatel Jones*, ale chciałabym też poznać Pani opinię na ten temat.

**A. H.:** *Obywatel Jones* na pewno jest filmem historycznym, ale jednocześnie zrobiłam go dlatego, że wydaje mi się, że wiele poruszonych tam właśnie rzeczy, jest bardzo aktualnych. Jest to w pewnym sensie taki troszkę, jakby to powiedzieć, taki film alarmistyczny, chociaż mówi on o historii z lat trzydziestych zeszłego wieku. Więc, tak, jeśli chodzi o obecną sytuację, to ten film na pewno jest aktualny i można z niego wyciągnąć jakieś wnioski. Też myślę, że *Europa, Europa* — ciągle, po tylu latach. Zrobiłam trzy filmy, które dotyczyły Holocaustu. Najmniej znanym, mimo że miał nominację do Oscara, był pierwszy, który zrobiłam poza Polską, niskobudżetowy mały film niemiecki, który się nazywa *Gorzkie żniwa* i był bardzo taki intymny, kameralny. Drugi

to był *Europa, Europa* i trzeci to *W ciemności* — był zrobiony dziesięć lat temu i był popularny w Polsce. Wszystkie te filmy zrobiłam z takiego poczucia nie tylko: żeby opowiedzieć historię, która pokazała jedną z najstraszniejszych twarzy ludzkości, Europy i dotyczyła również moich bliskich, ponieważ mój ojciec był Żydem, jego rodzina zginęła w Holokauście, więc nie chodziło mi tylko o to, żeby oddać sprawiedliwość ofiarom i żeby pokazać pewne mechanizmy rodzenia się faszyzmu czy tego, jak ten faszyzm wygląda w praktyce, ale dlatego, że wydawało mi się, że to się nie skończyło, że II wojna światowa na chwilę usnęła, że ona może w każdej chwili, się obudzić, i że te mechanizmy, którymi ludzkość posługuje się w najgorszych celach, że one się nie wyczerpały. Że coś, co nastąpiło po II wojnie światowej i po doświadczeniu Holokaustu, to był taki rodzaj przerażenia samym sobą i to wytworzyło pewien rodzaj szczepionki.



Między innymi efektem tego jest powstanie Unii Europejskiej jako takiej organizacji międzynarodowej, która skupia właśnie te różnorodne kraje europejskie i tworzy wspólnotę porozumienia i współpracy, która uniemożliwia odrodzenie się nacjonalizmu. No ale widzimy teraz wyraźnie, że ta szczepionka się wyczerpuje czy wyczerpała wręcz i że te nacjonalizmy odżywają i że coś takiego jak faszyzm może bardzo łatwo powstać w środku Unii Europejskiej, w kraju — członku Unii Europejskiej, takim jak Polska czy takim jak Włochy, czy Węgry. No i to jest coś, co aktualizuje również te opowieści historyczne, ponieważ ta historia powtarza się w innej formie i w innym kontekście i w kontekście nowych zupełnie wyzwań czy zagrożeń współczesności, takich jak rewolucja internetowa czy globalizacja, czy katastrofa klimatyczna, czy rewolucja genderowa również. Społeczeństwa zmieniają się bardzo szybko, dla niektórych za szybko, a jednocześnie jesteśmy ofiarami własnego sukcesu. Europa jest na pewno ofiarą własnego sukcesu, ponieważ okazało się że jest taką przestrzenią bezpieczeństwa i dobrobytu i że do tej przestrzeni chcą się przedostać również inni, którzy są skazani na cierpienie, biedę, brak bezpieczeństwa, wojny i głód, a kryzys klimatyczny to jeszcze znacznie nasili i Europa, która okazuje się być tym miejscem atrakcyjnym, boi się stracić swoje przywileje i swój status i faszyzuje się, żeby nie wpuścić migrantów, żeby nie wpuścić tych innych, z którymi miałyby się podzielić swoim dobrobytem czy swoim stylem życia. Więc jesteśmy teraz w tej sytuacji — i w Polsce widzimy to bardzo dobrze, bo to, co się dzieje na granicy polsko-białoruskiej, to jest takie, w moim przekonaniu, laboratorium, również laboratorium zbrodni.

**M. T.:** Ja chciałabym Państwu zwrócić uwagę na to, że na przykład moje pokolenie widziało wojnę czarno-białą<sup>2</sup>. Kiedy wybuchła wojna w Jugosławii, nie mogliśmy uwierzyć, że to jest wojna, bo „to było w kolorze”. To jest a propos tego, co może zrobić narracja filmowa z postrzeganiem rzeczywistości, ale czytałam parę lat temu w Krytyce Politycznej wywiad, jeden z ostatnich wywiadów z Baumanem<sup>3</sup>, który pisał o tym, skąd się wziął nacjonalizm i skąd się bierze to, co się teraz dzieje. To jest taka trochę odpowiedź na to, o czym pani Agnieszka Hol-

---

<sup>2</sup> Pokolenie osób urodzonych w latach '70-tych XX wieku oglądało wojnę na ekranach czarno-białych telewizorów, bo innych w zasadzie nie było.

<sup>3</sup> K. Iszkowski, M. Bilewicz, T. Ostropolski, *Bauman: Handlarze strachu*, publikacja: 14 stycznia 2017 [w:] <https://krytykapolityczna.pl/swiat/bauman-handlarze-strachu/>.

land teraz powiedziała. Nie wiemy, co zrobić a tą globalizacją, bo nagle świat się nam skurczył. Jeżeli chodzi o reakcję uprzedzającą, warto przeczytać esej Dubrawki Ugrešić<sup>4</sup>, która opisała symptomy rodzenia się nacjonalizmu, który niedługo potem doprowadził do wojny. Państwo swoimi filmami będziecie mogli rozgrzać swoje środowisko, gdyż koniecznie trzeba reagować natychmiast na wszelkie przejawy dyskryminacji, niesprawiedliwości i wyrządzanie krzywdy ludziom będącym w opresji.

---

<sup>4</sup> D. Ugrešić, *Kultura kłamstwa*, Wrocław 1998.



**Klara:** Mam na imię Klara. Wcześniej mówiła Pani o Kieślowskim, że on zrezygnował z formy dokumentalnej przez to, że niosła ona za sobą pewne konsekwencje dla jego bohaterów, ale w takim razie, czy forma fikcyjna może być ograniczeniem i czy może być negatywna dla tego przekazu, który jest ważny dla twórcy?

**A. H.:** W moim przekonaniu nie. W przekonaniu Krzysztofa też tak nie było. To znaczy on miał wrażenie, że używając narzędzia fikcji, przyjmuje pełną odpowiedzialność za to, co mówi i w związku z tym ma też większą wolność, ponieważ nie musi właśnie uwzględniać ingerencji w los czy opinie, czy wrażliwości swojego prawdziwego bohatera. Ale to nie jest deprecjonowanie dokumentu. Ja uważam, że w tej chwili dokumenty są lepsze od filmów fabularnych, ale głównie dlatego, że są znaczenie odważniejsze w penetrowaniu świata i w dotykaniu

trudnych tematów. Bardzo ciekawa jest taka hybryda, którą Wam polecam. Film, który jest animowanym dokumentem, ale jednocześnie jest odbierany jak fikcja. Dotyczy bardzo gorącego tematu, migracji właśnie. Opowiada historię młodego Afgańczyka, który przedostał się do Danii, jego perypetie, jego całe życie, i jest to wspaniały film. Zdobywa rzeczywiście wszystkie teraz nagrody, wszystkie nominacje, nazywa się *Flee*, po polsku chyba *Przeżyć*. To jest duński film i będzie go dystrybuowało w Polsce Dog Against Gravity. Bardzo polecam. Jest do prawdziwa historia i jest głos prawdziwego bohatera, i jest rekonstrukcja jego życia opowiedziana przy pomocy filmu rysunkowego czy animowanego. Jest to i dokument — i na przykład do Oskarów jest to zgłoszone w trzech kategoriach, nominowane wręcz chyba już, nie, zgłoszone w trzech kategoriach: film obcojęzyczny, czyli międzynarodowy, czyli tam konkurują głównie fabuły, chociaż mogą również dokumenty, film animowany, najlepszy pełnometrażowy i najlepszy pełnometrażowy film dokumentalny. No, jestem ciekawa, jak to się dla niego, dla tego filmu, skończy, ale niezależnie od tego, jak się skończy, to robi on ogromne wrażenie na widowni i myślę, że mówi bardzo dużo prawdziwych i bardzo dużo takich nieznanych rzeczy o sytuacji migrantów. Migracja staje się, myślę, jednym z głównych problemów i wyzwań europejskich w tej chwili i jednym z największych zagrożeń dla naszej, że tak powiem, europejskiej duszy. Więc bardzo polecam ten film i on też pokazuje właśnie taką możliwą hybrydowość, że te gatunki już przestają być takie sztywne, że możemy opowiedzieć prawdziwą opowieść lub kompletnie nieprawdziwą w różnych formach narracyjnych.



**Mikołaj:** Dzień dobry, mam na imię Mikołaj. Pewnie mnie Pani w ogóle nie kojarzy (☺), ale kilka dobrych lat temu miałem okazję zagrać w filmie *Pokoł*. Mieliśmy się okazję poznać na planie przy okazji kręcenia sceny w kościele. Byłem jednym z tych malutkich chórzystów.

**A. H.:** O...!

**Mikołaj:** Pewnie to też dało mi to większą szansę dostania się do V LO — to osiągnięcie (ogólna wesołość wśród uczestników spotkania), natomiast ja pasjonuję się oraz zajmuję się i pracuję jako montażysta. Kręcę też filmy, ale przede wszystkim edytuję, tnę i tak dalej. Robię to na mniejszą, albo większą skalę. Bardziej w formie rozrywkowej. Natomiast mam pytanie z tej tematyki. Od zawsze mnie ciekawiło, jak wygląda proces montażu i cięcia takiego filmu. Czy to jest coś na zasadzie wrzucenia wszystkich plików do jednego programu i robienie wszystkiego na bieżąco? Czy na przykład cięcie i edytowanie poszczególnych scen?

**A. H.:** W moim wypadku ten proces ewoluował, bo i technika ewoluowała. Kiedy ja zaczynałam robić filmy, w tych latach siedemdziesiątych, to wtedy nie było avidu ani takich właśnie elektronicznych sposobów rejestrowania obrazu i dźwięku, i potem montażu, więc wszystko to się odbywało fizycznie na taśmie filmowej i na takich stołach montażowych; bardzo różnych.





Amerykanie mieli taki (że nie wiem, jak to oni mogli montować), moviola się to nazywało. Ja używałam steinbecka. To był taki stół, gdzie był piękny obrazek... No, tym niemniej, żeby zrobić cięcie, trzeba było przeciąć taśmę i potem ją zlepić. Najpierw się drapało to i potem się kleiło. Zwykle jak to się próbowało zmienić, to gubiło się przynajmniej jedno okienko i to był także bardzo skomplikowany proces, który wymagał dużego skupienia i też każde cięcie trzeba było przemyśleć, czy warto to ciąć, czy nie warto. Poza tym myśmy w Polsce mieli bardzo mało taśmy. Jeden do czterech, czyli jak był to półtoragodzinny film, to cały materiał z planu to było sześć godzin projekcji; Czyli na przykład *Kobietę samotną* zmontowaliśmy w tydzień. Było tak mało materiału i tak to było nakręcone, powiedziałabym, montażowo, że nie trzeba było za bardzo eksperymentować. Dzisiaj jest zupełnie inaczej, bo tego materiału jest nieskończona ilość. W związku z tym, ja wtedy zaczynałam montaż już po skończeniu zdjęć, natomiast dzisiaj się on już zaczyna w trakcie zdjęć, bo proces postprodukcji by się bardzo przedłużył, a czas to pieniądz. W związku z tym poza wyborem operatora i operatora kamery najważniejszy jest dla mnie w ekipie wybór montażysty, bo montażysta jest... muszę mu bardzo zaufać i musi on czuć mój rytm i mój sposób opowiadania, żeby dać mu do zmontowania film, jeszcze zanim ja skończę zdjęcia. Wtedy już w tydzień czy dwa tygodnie po zdjęciach on mi pokazuje swoją taką jakby pierwszą wersję i zaczynamy pracować na podstawie tego. Tak w tej chwili pracuję i jeżeli zdarza mi się że z jakiś powodów, muszę pracować

z montażystą, którego nie znałam, z powodów coprodukcyjnych na przykład, i dochodzi do tego, że nie ma tego porozumienia, to to jest po prostu dramat, konflikt i dwukrotnie się to skończyło w moim przypadku zmianą montażysty. To jest po prostu kluczowa postać dla tego, jak ten mój film wygląda i jak nasza wspólna praca może dowartościować jedno drugie. Ja muszę inspirować i mój materiał musi inspirować montażystę, żeby on zrobił dobrą pracę, ale z kolei jego dobra praca pokazuje mi możliwości, z których nie zdawałam sobie sprawy, kiedy kręciłam te sceny i zwykle jest to lepsze niż przypuszczałam w efekcie końcowym, bo etapy, oczywiście są bolesne. To chyba Scorsese powiedział, że nic nie jest tak dobre jak materiały z dnia zdjęciowego i nic nie jest tak złe jak pierwszy montaż.

**Mikołaj:** Rozumiem, że film jest montowany raczej w całości, tak?

**A. H.:** Nie. Posyłam im poszczególne sceny w trakcie zdjęć, bo ma się różne pytania; chce się zobaczyć, jak to funkcjonuje. Mówiłam już o tym pierwszym dniu zdjęciowym, kiedy szukam stylu, to chcę mieć natychmiast zmontowane różne warianty ... tego dnia i to mi podpowiada bardzo dużo, jak opowiadać następnie. Amerykanie kręcą zwykle tak, że film powstaje dopiero w montażu, to znaczy robią wszystkie punkty widzenia, wszystkie wielkości kadru, różne rzeczy. Ja tak nie kręcę, ja kręcę mało dubli, na ogół dwa, trzy duble, to jest tak przeciętnie, czyli powtarzania ujęć. I tych ujęć na scenę nie jest jakaś nieskończona liczba, tylko to jest coś, co daje mi dziewięćdziesiąt procent pewności, że to się przyda w montażu.

**Mikołaj:** Dziękuję bardzo.



**Franek:** Ja jestem Franek i mam pytanie. Czy był jakiś film, który Pani reżyserowała, a nie była Pani do końca zadowolona z finalnego efektu lub uważała Pani, że mógłby być lepszy?

**A. H.:** O, wie Pan... to jest trudne pytanie, osobiste, bo film zawsze może być lepszy. Przypuszczam. Jakoś nie miałam takiego poczucia, że jakieś moje dzieło jest totalnie skończone i że nie dałoby się go zrobić lepiej, ale z drugiej strony, jak oglądam moje filmy po latach, to na ogół mam takie sympatyczne wrażenia. Bo te filmy się w międzyczasie jakby zhomogenizowały, jakoś tak już trudno sobie wyobrazić, że można by było zrobić inaczej, bo film też tak do końca kończy się w odbiorze widowni. Ta widownia jakby dodaje swoją energię i swoje znaczenia. Są moje filmy, które miały mniejszy sukces i takie, które miały większy, ale nie jest tak, że te które miały mniejszy, mniej lubię. Czasem lubię je bardziej. Generalnie nie zrobiłam żadnego filmu, którego bym się wstydziła albo którego bym się chciała wyrzec, albo którego bardzo żałuję. Żałuję pewnych drobnych decyzji: ten aktor mógłby być lepiej wybrany albo tutaj mogłam to opowiedzieć mniej montażowo, mogłam właśnie bardziej uwierzyć w siłę, nie wiem, długiego ujęcia. No, takie rzeczy. Ale też po czasie już tego nie analizuję. Coś, czego nie da się zmienić i poprawić, trzeba przyjąć tak, jak jest. Filmy są trochę jak dzieci. Jak się ma kolejne dziecko, to się nie analizuje, czy trochę powinno być wyższe albo niższe.



**Zosia:** Dzień dobry, mam na imię Zosia i chciałabym zapytać, jaki wpływ na Pani twórczość miała Czechosłowacka Nowa Fala bo wiadomo, że to były lata sześćdziesiąte, Pani pierwsze filmy były w latach siedemdziesiątych, ale jednak studiowała Pani w Pradze, na uczelni, gdzie — wiadomo — wielkie nazwiska Nowej Fali tworzyły znaczące filmy. Jak to się stało, że Pani tam trafiła? Jak to się stało, że akurat Praga i Czechosłowacja?

**A. H.** Że Praga to było kilka powodów. Ja dość wcześnie zdecydowałam, że chcę być reżyserka filmową. Miałam piętnaście lat, byłam w liceum i kiedy kończyłam szkołę średnią, to do Łodzi nie przyjmowano po maturze. Tylko trzeba było mieć już jakieś inne studia postgradualne. To był ważny powód, bo mi się nie chciało studiować czegoś tymczasowego, czy jakiejś filozofii czy czegoś innego. Filozofię zresztą w tym roku, kiedy ja zdawałam maturę, zlikwidowano, ale w każdym razie to był jeden powód. Drugi powód to była bardzo paskudna sytuacja polityczna w Polsce wtedy; to było przed sześćdziesiątym ósmym rokiem i w tej szkole w Łodzi ... ona była pod szczególnym nadzorem, a ja miałam takiego haka w życiorysie w postaci mojego ojca, nie będę tego tutaj opowiadać, bo to jakby za długa historia. W każdym razie były małe szanse, żeby mnie mogli tam przyjąć, nawet gdyby zgodzili się przyjąć maturzystów. A trzeci powód to taki, że Praga wydawała mi się bardziej pasjonującym miastem niż Łódź, a poza

tym była właśnie ta czeska Nowa Fala. Wtedy polskie kino było w kryzysie, a czeskie kino było w rozkwicie, i ta czeska Nowa Fala była absolutnie inspirująca. I do dzisiaj jest zresztą. Jak oglądacie najlepsze filmy tej Nowej Fali, no to one są fascynujące. Pamiętam, jak poradziłam Agnieszce Smoczyńskiej, zanim nakręciła *Córki dancingu*, żeby obejrzała *Stokrotki* Very Chytilovej; no i to była totalna inspiracja. Właściwie wszystkim Wam polecam, *Stokrotki* czy *Diamenty nocy* Jana Němeca, czy parę innych filmów. Formana filmy, oczywiście wczesne, też są super. Tak — na pewno to wywarło na mnie wielki wpływ, też taki twórczy. To widać szczególnie po moich pierwszych filmach w Polsce. Szczególnie po nowelce *Obrazki z życia* oraz *Zdjęcia próbne*, które składały się z trzech nowel zrobionych przeze mnie i dwóch moich kolegów reżyserów, ale jednocześnie to była opowieść, która miała pewną kontynuację, bohaterowie byli wspólni. I jak oglądałam niedawno, bo robiliśmy rekonstrukcję cyfrową tego filmu, tą swoją nowelkę, to to absolutnie czeska Nowa Fala. Zresztą super. Bardzo polecam.

**Zosia:** Dobrze, dziękuję bardzo.



**Maja:** Dzień dobry, mam na imię Maja i mam pytanie. Czy jeśli jest już większość rzeczy zaplanowana i rozpoczyna się kręcenie filmu, to czy nagle na planie może dojść do takiej nagłej zmiany decyzji, która mogłaby wpłynąć na bardzo duże zmodyfikowanie scenariusza i kręcenia i czy zdarzyła się kiedyś Pani taka sytuacja?

**A. H.:** Tak, wielokrotnie. To się zdarza chociażby z powodów pogodowych, że nagle nie wiem, zachodzi słońce i trzeba coś zmienić zupełnie albo zaczyna lać deszcz, albo jakiś aktor, nie wiem..., nie przyjechał na plan, a nie możemy odłożyć już tej sceny. Są różne takie sytuacje. Albo nagle widzę, coś, co mi pokazuje, że to, co sobie założyłam, nie jest tak ekscytujące i że mogę to zrobić zupełnie inaczej. To się zdarza również. Na szczęście właśnie w związku z tym, że mam dużo materiału filmowego, że możemy... (tym, co nas ogranicza przede wszystkim, to jest czas zdjęciowy, ale możemy kręcić warianty)... nie musi się dokonywać tego wyboru w głowie tuż przed nakręceniem — tak jak było, jak już mówiłam, kiedy kręciłam moje pierwsze polskie filmy i mieliśmy tak mało taśmy. Musiałam w głowie już zdecydować, w którym

momencie będę miała zbliżenie, w którym momencie nakręcę całą sytuację. Właściwie całej sytuacji nigdy nie udawało się nam nagrać, tzw. masterszota prawie nigdy nie udawało się kręcić, bo to zabierało zbyt dużo taśmy. Także wtedy musiałam to mieć bardzo przygotowane. Teraz mam znacznie większą swobodę i bardzo lubię takie sytuacje, kiedy na planie nagle coś się okazuje. No, nie: jak aktor nie przyjedzie, ale kiedy nagle jakieś utrudnienia, albo jakaś zmiana powoduje, że przychodzi coś do głowy, coś lepszego, ciekawszego.

**Maja:** A czy sugestie niektórych uczestników, na przykład właśnie aktorów — czy jest możliwość, by oni właśnie coś zasugerowali? Czy to coś zmienia?

**A. H.:** Tak, tak, jeżeli aktor coś proponuje, to patrzę na to i jeżeli mi się wydaje, że to jest lepsze, to wtedy w to idziemy; a kiedy mi się wydaje, że to nie jest lepsze, to nakręcam dwa warianty. Daję mu szansę, żeby po prostu pokazać, jak to sobie wyobraża. W montażu zwykle w takiej sytuacji ten mój wariant się okazuje lepszy. Dla mnie w każdym razie — ale zdarzało się, że przeszedł wariant aktora. W każdym razie, uważam, że wszyscy, którzy biorą udział w kręceniu, mają prawo do swojego wkładu, jeżeli tylko na to pozwala sytuacja. No bo oczywiście plan nie może się zmienić w klub dyskusyjny. Musi być jakiś kapitan, ale jeżeli pozwala na to sytuacja, no to myślę, że to jest bardzo motywujące i stymulujące i może też przynieść bardzo dobry efekt a aktorzy wiedzą często o postaci więcej niż ja wiem, niż wie scenarzysta. Oni muszą to przepuścić przez swoją wrażliwość, emocje i swoje ciało i czują coś, czego my czasem nie czujemy. Tak, że jeżeli im się okaże zaufanie i da im się przestrzeń, to oni mogą przekroczyć po prostu samych siebie.

**Maja:** Dziękuję.

**Klara:** Ja chciałam jeszcze zapytać, tak z ciekawości. Czy jest jakiś film, który darzy Pani jakimś szczególnym sentymentem?

**A. H.:** Swój?

**Klara:** Tak.

**A. H.:** Zwykle człowiek jest do ostatniego, czy dwóch ostatnich przywiązany, bo to jakby te emocje są najświeższe. W konfrontacji tego filmu ze światem. Jak patrzę tak retrospektywnie na swoje filmy, to bardziej lubię te malutkie, takie bardziej kameralne. Bo nigdy, nie udaje w stu procentach spełnić swoich założeń. Jeżeli się udaje w osiemdziesięciu procentach, to już jest bardzo dużo, i wydaje mi się, że w tych kameralnych udało mi się więcej rzeczy zrealizować, tak jak to sobie wyobrażałam. Także lubię takie filmy, jak na przykład *Całkowite zaćmienie* albo *Olivier, Olivier*, albo *Gorzkie żniwa*. Bardzo ważny jest dla mnie nie film, ale mini seria, jaką zrobiłam w Pradze jakieś osiem lat temu, czy dziewięć: *Gorejący krzew*. To było na HBO. Jest to jak długi film. Czterogodzinny film i opowiada właśnie o sytuacji w Pradze po sześćdziesiątym ósmym roku, o samospaleniu Jana Palacha, studenta, który się podpalił w proteście przeciwko inwazji sowieckiej, ale przede wszystkim przeciwko takiej konformizacji społeczeństwa. On był dokładnie moim rówieśnikiem i to było dla mnie ogromne przeżycie. I w ogóle ten praski okres i ta Praska Wiosna, i interwencja państw Układu Warszawskiego, i potem tak zwana normalizacja, to znaczy: rezygnacja społeczna i taka, że tak powiem, skwapliwa konformizacja, to wszystko było dla mnie takim doświadczeniem formatywnym i Czesi nie zrobili przedtem o tym filmu. Nie potraktowali tego jako jakiejś części tragedii narodowej i ja to nakręciłam. To był scenariusz młodego Czecha i byli młodzi czescy producenci i stało się to bardzo ważne. Tam, w tamtym kraju to było odebrane jako ogromnie ważny przekaz. I bardzo emocjonalnie Ale też na świecie ta mini seria bardzo się pokazywała i podobała, a dla mnie jest czymś takim bardzo osobistym i wydaje mi się, że udało się powiedzieć bardzo dużo prawdy o tym okresie ale też pewnych mechanizmach, które teraz możemy znowu, niestety, przerabiać w Polsce.

**Klara:** A na przykład, jeżeli chodzi ogólnie, o cały świat kina, czy jest jakiś reżyser, którego Pani szczególnie ceni, albo jakiś film, którym się Pani inspirowała?

**A. H.:** Wspominałam już *Diamenty nocy* Jana Němeca, to jest taki czarno biały film, który dotyczy Holokaustu, ale jest opowiedziany w taki sposób, powiedziałabym, subiektywny. To jest film, który jest dla mnie inspiracją. Właściwie oglądałam to prawie przed każdą kolejną produkcją. A jeśli chodzi o reżyserów, to poza tymi z lat sześćdziesiątych, którzy mnie w dużym stopniu uformowali, jak Bergman, jak Bresson, Pasolini czy Godard wczesny, czy Truffaut. A z bardziej współczesnych reżyserów to Stanley Kubrick był na pewno reżyserem



bardzo inspirującym i takim..., każdy jego film był jakąś taką prowokacją artystyczną. Michael Haneke — uważam go za bardzo ważnego filmowca; jednego z nielicznych dzisiaj, którzy jakby przewidują różne zjawiska, które dopiero następują i którzy dotykają czegoś, co jest szalenie istotne dla naszego życia. Rosyjski twórca Andriej Zwiagincew jest dla mnie właśnie bardzo, bardzo inspirujący. Thomas Paul Anderson z Amerykanów, szczególnie za *There Will Be Blood* i *Mistrz*. To by było najważniejsze.



**Zuza:** Mam na imię Zuza i mam do Pani pytanie odnośnie do tego, co Pani mówił o Poetyce Arystotelesa. Jak Pani myśli, porównując to z filmami z innych części świata, czy Arystoteles opisał coś, co my tak intuicyjnie wewnętrznie czujemy, czy po prostu my, jako Europejczycy wyrosli na tej kulturze, tworzymy filmy — inne różne produkcje, zgodnie z Poetyką Arystotelesa przez to to, że się właśnie na nim wychowaliśmy?

**A. H.:** No ja myślę, że my jesteśmy ukształtowani przez tę kulturę, po prostu; że to jest trochę w naszym DNA. Jeśli chodzi o inne części świata, Azję szczególnie, to tam to nie jest tak oczywiste. Ale oczywiście niektóre azjatyckie filmy się bardzo zeuropeizowały i sposoby opowiadania. To już zresztą zaczęło się za Kurosawy. Kurosawa jest bardzo europejski, zresztą dlatego Japończycy go tak nie do końca cenili ale jak popatrzymy np. na hinduskie filmy — najbardziej popularne, czyli ten Bollywood tak zwany, no to, to nie jest Poetyka Arystotelesa. To ma zupełnie inne konstrukcje (😊😊). Wydaje mi się, że naturalny rytm i naturalna konstrukcja w takich bardziej tradycyjnych formach azjatyckich, jest inna; i myślę też, że nie istnieje coś takiego jak kino czysto afrykańskie, bo ono też jest dość zeuropeizowane — te filmy, które się robi. Ale też myślę, że gdzieś tam w naturze opowieści afrykańskiej to nie jest Arystoteles. Tak że myślę, że to zostało głównie w Europie i to potem przez dominację, jeśli chodzi o film, amerykańskiego rynku filmowego i produkcji filmowej amerykańskiej to się uogólniło, to się zglobalizowało.

**Dalia:** To znowu ja i mam takie pytanie, całkiem banalne, ale jako że mamy potem coś stworzyć, to chciałabym się zapytać o jakieś wskazówki, cokolwiek przydatnego do tworzenia filmów, jakie Pani zebrała przez całe swoje życie.

**M. T.:** O jej... (😊)

**A. H.** Ja myślę, że to musi wyjść jednak z siebie. Robienie filmów jest coraz trudniejsze. Z różnych powodów. Pandemia zresztą bardzo to przyspieszyła. Przeżywa teraz kryzys taka forma filmowa: dwugodzinny film kinowy, który oglądamy nie na ekranie smartfona, ale oglądamy w ciemnej sali w skupieniu na dużym ekranie i jako pewne przeżycie kolektywne, bo obok siedzą ludzie, którzy z nami dzielą te emocje. Więc to jest forma, która jest dla mnie idealna i która pozwala na przeżycie doświadczenia, ale to będzie forma coraz trudniejsza. I jest i dla producentów i dla dystrybutorów, i dla twórców filmowych wielkim wyzwaniem jak nie stracić widowni, właśnie takiej. No ale tak czy owak, jak już to troszkę wynikało z moich słów, żeby zostać reżyserem, żeby zostać filmowcem, trzeba przejść przez — no taką — ścieżkę zdrowia i to jest na każdym etapie trudne. Ponieważ chodzi o duże pieniądze, nawet jak się robi bardzo tani film, to są to relatywnie duże pieniądze, więc ja myślę, że po prostu trzeba mieć taką pełną motywację.



To znaczy robić film nie amatorsko, bo amatorsko jest bardzo fajnie robić filmy, tylko, żeby robić filmy zawodowo, to trzeba wiedzieć, że się nic innego nie można robić. To znaczy musi być taka determinacja i taki rodzaj konieczności i wtedy po prostu walczy się o to, żeby zrealizować to, co się chce. O przetrwanie. O to, żeby klęska nie zabiła. O różne takie rzeczy.

**Dalia:** O. Kay. Dziękuję.



**Gosia:** Ja mam pytanie odnośnie ekranizacji *Tajemniczego ogrodu*. Jak to się stało, że to Pani go reżyserowała? Ogólnie jego charakter jest taki lżejszy, cieplejszy aniżeli Pani pozostałe produkcje. Czy któreś rzeczy przy kręceniu takiego lżejszego filmu podobały się Pani jakoś bardziej, jakieś mniej?

**A. H.:** Hmm... *Tajemniczy ogród* to była adaptacja książki, która była dla mnie bardzo ważna w dzieciństwie, więc w jakimś sensie było mi łatwo się na to zdecydować. To było po sukcesie amerykańskim *Europy, Europy*, kiedy zaczęłam dostawać bardzo dużo propozycji i wiedziałam o tym, jak bardzo trudno dla europejskiego reżysera, a szczególnie reżyserki jest zrobić film dla Amerykanów, dla dużego studia i zachować jakąkolwiek wolność twórczą, bo większość Europejczyków została zmiażdżona przez ten system. Więc kiedy wśród tych propozycji była adaptacja, bardzo dobrze napisana, *Tajemniczego ogrodu* i na dokładkę producentem był Francis Ford Coppola, no to pomyślałam: to mogę zaryzykować, bo po pierwsze jest to angielska powieść, europejska powieść znana mi tak intymnie, więc ci Amerykanie nie będą mogli się za bardzo wtrącać, po drugie tam głównymi bohaterami są dzieci więc nie narzucą mi jakiejś gwiazdy (😊😊), która zdominuje wszystko i parę takich rzeczy zdecydowało. Poza tym to

było po *Europie, Europie* i *Olivier, Olivier*. To były dwa filmy takie bardzo bolesne. Jak się robi filmy o bardzo trudnych rzeczach, o tragediach, nieszczęściu, cierpieniu, zbrodniach, to to jednak się odbija bardzo na psychice i potraktowałam ten *Tajemniczy ogród* jako taką formę terapii też troszkę — osobistej. Co nie do końca się sprawdziło, dlatego że — Pani mówiła, że to był lekki film i ciepły — ale jednocześnie jak na film dla dzieci według ówczesnych standardów hollywoodzkich to był bardzo ciemny film. Zaczynał się od śmierci rodziców, zaczynał się od trzęsienia ziemi. Ta dziewczynka nie była sympatyczna przez bardzo długi czas. Była naburmuszonym jakimś takim dzieciakiem. Tak że nieustannie były na mnie naciski, żeby ona się uśmiechała. Ja mówię: ale ona nie może się uśmiechać. Ona nie jest taka. Ale w końcu zmusili mnie, żebym wymagała od tej dziewczynki aktorki, żeby się uśmiechała. Wyglądało to jakby ona miała jakiś taki grymas na twarzy i zrozumiałam po dwóch dniach, że po prostu nie mogę tego od niej wymagać, bo ona ma rację, ona rozumie tę postać i wie, że ta postać w tej sytuacji nigdy by się nie uśmiechała i nie byłaby słodka. Więc było sporo nacisków ze strony studia i do końca, w trakcie montażu również. Tak że nie było to łatwe doświadczenie. I było to dla mnie takie ciekawe doświadczenie, które mi powiedziało, że będę chciała mieć jak najmniej do czynienia z dużymi studiami amerykańskimi, bo czym więcej dają pieniędzy, tym bardziej się wtrącają. Także rozwinęła się w trakcie tego filmu u mnie silna alergia na krewetki, owoce morza i ryby, ale tak naprawdę to była alergia na duże studia amerykańskie, która „przetłumaczyła się” na te biedne żyjątka morskie. Potem, hmm... trochę podobnie było z *Placem Waszyngtona*, ale tam miałam producentkę, która bardzo mnie broniła przed studiem i nie odczuwałam tego tak mocno. I to były właściwie tylko dwa filmy, które robiłam z bardzo dużą wytwórnią. Zrozumiałam, że trzeba bardzo uważać. Lepiej mieć mniej pieniędzy i robić małobudżetowy film, niż walczyć o każdą rzecz praktycznie — z ludźmi, którzy nie koniecznie są kompetentni, a na ogół kieruje nimi strach.

**M. T.:** Ja tutaj pozwolę sobie na słowo komentarza. jeżeli chodzi o współczesny odbiór *Ogrodu*.. Moja ośmioletnia córka, kiedy zobaczyła ten film, uznała, że jest feministyczny. Powiedziała takie zdanie: „dziewczyny rządzą, chłopaki smądzą”. Myślę, że *Tajemniczy ogród, Europa, Europa*, i *Plac Waszyngtona* to opowieści o tym, jak może wyglądać wolność oraz o tym, że czasami ta wolność to jest taki strumyk w kanale skał, na który możemy sobie pozwolić.

**A. H.:** Na pewno jeden i drugi są bardzo feministycznym odczytaniem tych opowieści, to się zgadzam, tak że córka miała rację. *Tajemniczy ogród* to taki silny, emocjonalny symbolizm, prawda, który, moim zdaniem, jest uniwersalny i się nie zestarzeje. Niedawno zrobiono kolejną wersję tej opowieści, ale mówił mi Colin Firth, który tam grał, że ten mój jest znacznie lepszy.

**Kacper:** Chciałbym zapytać, co sądzi Pani o takich prostych produkcjach, tworzonych głównie dla pieniędzy, między innymi o filmach Patryka Vegi?

**A.H.:** O czym?

**Kacper:** O takich prostych, zrobionych dla szopki i dla pieniędzy filmach?

**A. H.:** No dobrze myślę, jak są dobre. Wiem, że Scorsese strasznie na przykład pluł na Marvela, ale ja myślę, że każdy gatunek filmowy ma swoje miejsce. Tak samo jak trochę mnie oburza, to znaczy — nie oburza, ale nie zgadzam się z takim oburzeniem środowisk artystycznych w Polsce na Zenka Martyniuka i discopolo. No bo, czemu nie? Myślę, że drzewo życia jest tak bogate, że różne owoce można z niego brać i ważne jest, czy to jest zrobione zawodowo dobrze, czy ma to jakiś element szczerości, czy to jest kompletnie manipulacyjne. Ja źle myślę o takich bardzo manipulacyjnych rzeczach. Takich, gdzie się szantażuje emocjonalnie bardzo, obrzydliwie sentymentalnie. Takie, że zmuszają do płaczu, a jednocześnie nie dają jakiegś szczerości, ale takie gatunki komiksowe, czy superbohaterowie, czy komedie romantyczne, jeśli nie są za głupie... Czemu nie?

**Kacper:** Oczywiście. Dziękuję.

**A. H.:** Dziękuję.



**Jula:** Ja mam pytanie, co Panią skłoniło do podjęcia pracy reżysera i co też było Pani pierwszą inspiracją?

**A. H.:** Ja filmy oglądałam od dzieciństwa. Ojciec mnie zabierał do kina, tak że widziałam trochę filmów. Ale głównie czytałam książki. Ponieważ dużo chorowałam, leżałam w szpitalu itd., nie mogłam chodzić do szkoły przez jakiś czas w dzieciństwie wcześniejszym, to stałam się jakąś taką namiętną czytelniczką; pochłonełam tego ogromne ilości i zaczęłam sama opowiadać różne opowieści. Myślę, że to mnie zainspirowało. Te książki, a może też opowieści moich rodziców czy niani o wojnie, o tym wszystkim. Ale byłam też plastycznie uzdolniona i myślałam, że to będzie mój zawód, że zostanę malarką. Gdzieś mniej więcej w wieku piętnastu lat zorientowałam się, że co prawda mi wychodzi to wprawdzie fajnie, ale to nie jest do końca moja pasja. Że to jest troszkę hobby, że nigdy nie będę tak naprawdę taka bardzo dobra w tym malowaniu. Akurat wtedy zetknęłam się z takim chłopakiem, takim „wunder kindem malarskim” i on..., chodziliśmy ze sobą parę miesięcy... i ja mu pokazałam w końcu moje rysunki i malunki. On to długo oglądał i powiedział po dokładnym obejrzeniu: No tak, niezłe jak na kobietę (afirmacja radości uczestników spotkania), co mnie bardzo oburzyło, ale potem mi dało do myślenia i pomyślałam, że może niekoniecznie „jak na kobietę”, ale



jak na kogoś, kogo interesuje jeszcze milion innych rzeczy, prawdopodobnie jest to niezłe. No i zaczęłam się zastanawiać, gdzie mogę się wyrazić w pełni, bo to malarstwo, jak gdyby, nie satysfakcjonowało mojej potrzeby ekspresji w pełni. Pomyślałam sobie wtedy, że są trzy rzeczy, których potrzebuję, żeby być sobą, to jest: ekspresja wizualna, to jest opowiadanie historii i to jest władza. Mieć władzę to znaczy mówić ludziom, co mają robić (☺ ☺). I pomyślałam, że to jest dokładnie reżyser filmowy i od tego momentu już się przygotowaniu do tego poświęcałam.



**Jagoda:** Dzień dobry, mam na imię Jagoda i chciałabym zapytać, jak wygląda tworzenie filmu na podstawie książki? No bo książka sama w sobie ma już jakąś treść. Ja uważam, że książka ma trzech autorów, to jest autor, tłumacz i odkrywca. A w procesie tworzenia przechodzi jeszcze przez multum innych osób i co trzeba zrobić, żeby ta książka nie straciła na swej barwie i na tym, co sam autor książki chciał przekazać?

**A. H.:** Jest taka reguła, to znaczy tak się uważa, że bardzo dobrej, wybitnej książki nie da się zaadaptować do filmu; że ta książka musi mieć w sobie pewien rodzaj niedospełnienia, bo jeśli jest całkowicie spełniona, to jakakolwiek forma adaptacji będzie jejubożeniem wielkim. I to się chyba na ogół sprawdza. Czym lepsza książka, tym trudniej się ją adoptuje, to prawda. Takie książki narracyjne, takie tradycyjne narracje, typu właśnie *Plac Waszyngtona* czy *Tajemniczy ogród* pozornie, albo nie pozornie, adaptuje się łatwiej, ponieważ tam ważny jest splot, ważna jest struktura i ważna jest treść i bohaterowie. Czym bardziej współcześnie nowoczesna książka, tym trudniej ona się poddaje takim zabiegom. W sumie kino jest znacznie bardziej topornym

narzędziem, bo zostawia znacznie mniej miejsca na wyobraźnię. Wszystko jest znacznie bardziej dosłowne, wszystko jest zwizualizowane.

Kiedy żeśmy z Olgą adaptowały *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, ja od dawna chciałam zrobić jakiś film w oparciu o Olgi powieść i ta się wydała i mnie i jej z jednej strony taka najbardziej aktualna, a z drugiej strony też najprostsza, no bo jest to kryminał, jak by nie powiedzieć, z bardzo wyrazistą bohaterką. Nie jest ona tak dygresyjna, ta jej książka, jak nie wiem, jak *Bieguni* na przykład czy *Prawiek* czy inne powieści. Do adaptacji nadają się Olgi opowiadania niektóre, zresztą parę było sfilmowanych z sukcesem. No i ta powieść, nam się wydawało... I umówiłam się z Olgą, że ona napisze scenariusz, i ona bardzo szybko napisała scenariusz, i przeczytałam ten scenariusz i był okropny, po prostu był okropny. I Olga się zgodziła też, że kurczę... to nie jest to, ponieważ cała tajemnica, magia się gdzieś straciła i została ta taka agitka ekologiczna, tak naprawdę. No więc żeśmy usiadły; przyjechała do Bretanii do mnie ze swoim mężem, i w dwa czy trzy tygodnie żeśmy to analizowały i zrobiłyśmy nową drabinkę i żeśmy rozdzieliły sceny, które będziemy pisać, i żeśmy się rozstały. I wydawało nam się, że za trzy miesiące będziemy mieć scenariusz gotowy. Tym czasem dwa lata później, siedemnaście czy osiemnaście wersji dalej, ciągle jeszcze nie było to dokładnie to. No i prawdopodobnie do końca... ten film jest taki najbardziej rozwichrzony w pewnym sensie z tego powodu, że próbowałyśmy zawrzeć tam całe bogactwo książki, ale jednocześnie opowiedzieć to inaczej, żeby to był film a nie powieść. Było też wielkie wyzwanie, ponieważ w powieści bardzo udatnie do końca nie wiadomo, kto jest sprawcą. Co jest o tyle łatwiej, że jest ona pisana w pierwszej osobie. W filmie, żeby osiągnąć podobny efekt, trzeba się było bardzo nagimnastykować. A na dokładkę, trudno nam było to sprzedać, sfinansować, bo jakżeśmy to dawali różnym (za granicą) finansistom do przeczytania, czy dystrybutorom, to oni mówili: dobrze, ale właściwie, jaki to jest film? Nie mogli złapać gatunku. A jak dystrybutor nie umie złapać gatunku, to nie wie w ogóle, jak to ugryźć. I w pewnym momencie, już taka zrozpaczona, powiedziałam: no to jest, hmm... feministyczno-anarchistyczno-ekologiczny thriller z elementami czarnej komedii i bajki. I powiedzieli: A.. (radość uczestników spotkania); i to zadziałało. Poprosiłyśmy czeskiego młodego scenarzystę, który właśnie pisał *Gorejący krzew*, żeby zrobił ostatni tzw. polish. I on zrobił kilka takich zabiegów, dość kosmetycznych, ale nagle ten scenariusz jakoś ożył i miałam takie wrażenie, że miałyśmy już zbudowany dom i że były w tym domu wszystkie okna i drzwi, tylko że te okna

były brudne i trzeba było je umyć i wtedy światło się dostało do środka. I to coś takiego się trochę stało. Więc to był bardzo trudny proces, bardzo długi i bardzo taki żmudny proces szukania, stworzenia czegoś, co będzie takie same, ale jednocześnie inne. Myślę, że znacznie szybciej napisałibyśmy scenariusz oryginalny.

Teraz z dwójką współscenarzystów scenariusz fabularny napisaliśmy w miesiąc. Jeszcze będzie się nad tym pracować, ale już ta pierwsza wersja jest dość silna, żeby ją pokazywać ludziom.

**A. H.:** Słuchajcie, ale czas leci, a ja nie mam go nieograniczonego, więc jak sobie wyobrażacie...

**M. T.:** Już kolejka się skończyła, więc ja stoję tutaj, żeby być z nimi wszystkimi. Myślę, że jeżeli nie ma jakiegoś okropnie palącego pytania, które muszę zadać teraz albo nigdy i zamilknę na wieki, to myślę, że wyczerpaliśmy dzisiejszy temat naszego spotkania. I strasznie Pani dziękuję. Zdajemy sobie sprawę, że to była wielka uprzejmość w stosunku do nas, ale też mam nadzieję, że ci ludzie, którzy tutaj są... Może tak, jak... nie pamiętam, jak ma na imię pan, który był statystą, a teraz zajmuje się montażem...

**A. H.:** Mikołaj... (afirmacja ogólnej radości uczestników spotkania)



**M. T.** Dokładnie!... może to zmieni czyjeś życie i to będzie takie życie pełne pasji, jak w Pani przypadku. Tak że ja serdecznie dziękuję, może Państwo pomachają, albo zrobią podobnego coś (oklaski).

**A. H.:** Dzięki, cała przyjemność po mojej stronie, i dziękuję za zaproszenie, i do widzenia, rozumiem. Tak że kończymy, tak? Pozdrawiam Was.

**M. T.:** Ja przepraszam, ale Pani nauczycielka chciałaby jeszcze coś powiedzieć, ale musi do nas przyjść. Pani Ania idzie...

**Anna Knauber:** W imieniu społeczności V LO serdecznie dziękuję Pani za możliwość spotkania. Jest dla mnie Pani dla mnie również wielkim autorytetem. Bardzo często korzystałam z Pani wypowiedzi, gdy prowadziłam zajęcia z wiedzy o kulturze. Dziękujemy raz jeszcze!

**M. T.:** Ja jeszcze chcę powiedzieć, tak będziemy się żegnać, jak w przedpokoju, gdzie są najlepsze imprezy... że Pani dodaje nam wszystkim odwagi. Wsparła Pani na przykład czarne marsze. Myślę że to jest tak, że jest gorzej niż było chyba latami socjalizmu, jeżeli chodzi o propagandę, że człowiek ma wrażenie, że zwariował i myśli, że jest całkowicie sam. Nawiązując do Palacha, no, pan Szczęsny też się podpalił i o nim jest cicho. Kiedy ja opowiadałam moim studentom o panu Palachu i o tym, co Pani o nim nakręciła, nikt nie wiedział, że był ktoś taki jak Szczęsny, a to przecież było niedawno. Myślę, że im więcej jest takich osób jak Pani, które potrafią powiedzieć głośno, że jest tak jak jest, to chyba jest jeszcze jakaś szansa. Tak...

**A.H.:** Dziękuję, jak powiedział klasyk nikt nam nie wmówi, że białe jest białe, a czarne jest czarne, a kompozytor Paweł Szymański, jeden z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów, umieścił to zdanie w swojej nowej kompozycji na jakiś festiwal i festiwal zakazał mu wykonania tego, więc, słuchajcie, musimy naprawdę bronić wolności, bo ona jest więcej niż zagrożona. Już właściwie, można powiedzieć, już powoli jej nie ma. A wszystko to zależy od Nas, naprawdę.

Odwaga nie jest droga, odwaga jest dość tania. Można zdrowie stracić, oczywiście, ale zyskuje się znaczenie więcej.



**To dziękujemy i do widzenia  
(oklaski)**



**ISBN 978-83-65653-66-6 (online)**  
**ISBN 978-83-65653-67-3 (druk)**



Uniwersytet  
Wrocławski

